



Pedagogia del cos fílmic

Domènec Font

L'entrada del cinema a la Universitat és un fet relativament recent. Per una banda, es pot relacionar amb l'auge d'un model teòric multidisciplinar que, a principis dels anys setanta, afecta tots els camps del saber. I per l'altra, coincideix amb una desvalorització social i simbòlica del propi cinema, a mig camí entre el convulsiu trencament de la modernitat europea i la cada cop més pregnant catequesi audiovisual. Al capdavant, una confluència entre la teoria i la història, enteses, ambdues, com a sabers socials que ajuden a pensar el cinema abans de la seva progressiva desarticulació en l'imaginari humà.

1. Un dels símptomes més evidents del poder del cinema (també de la seva evanescència) és, sens dubte, l'escriptura que suscita. Possiblement deu ser el cinema la pràctica artística que ha generat un nombre més gran de publicacions, detall remarcable en un mitjà solament centenari i amb un estatut artístic sempre precari. No es tracta, per descomptat, d'un fet recent esperonat pel vals onomàstic del cinema i per una literatura celebratòria amb què, a la fi, únicament es pretén magnificar un inapelable ritual de comiat. L'escriptura sobre el cinema és tan immensa i heteròclita com el cinema mateix. Sobrevolta aquest fenomen de zig-zag entre el joc i la investigació, l'espectacle i el laboratori, l'art i el comerç que nodreix el cinema des dels seus inicis. Tan aviat com el cinematògraf és situat sota el paraigua de les arts nobles del XIX com són el teatre i la novel·la, que és per allò que es defineix el seu estatut de narració per sobre de la seva consideració d'espectacle de fira, emergeix des de la foscor un deversall de documents escrits preocupats per autenticar el seu funcionament intern i la seva acceptació com a fet cultural.

Però fins a dates recents, no és el vessant pedagògic del cinema com a pràctica artística el que interessa, sinó el seu poder de comunicació social i industrial, així com la seva naturalesa hipnòtica. D'aquí ve que bona part dels textos publicats (almenys fins als anys seixanta) no tinguin una metodologia precisa que els atorgui condicions de científicitat i entrin en allò que Christian Metz (1973; 113) anomenava "un pequeño universo un poco mate, un poco apartado de los grandes caminos de resonancias y del movimiento general de las ideas". Un coneixement empíric que xoca, definitivament, amb les grans aportacions culturals del segle XX coetànies al desenvolupament del cinema com són la psicoanàlisi, la lingüística o la filosofia (1). Si hi afegim les amplíssimes bibliografies sobre les avantguardes estètiques, es comprendrà el caràcter endarrerit i difús dels estudis sobre un art, el cinema, que ha pretès negociar el valor

cultural de tot el segle XX.

2. Davant aquestes grans aportacions disciplinàries, el gros de la literatura cinematogràfica es desplega en dos fronts que, amb lleugeres mutacions, continuen dominant actualment. Em refereixo a l'exercici laudatori del cinèfil i a la tasca compiladora de l'historiador, dos itineraris interessats per autenticar el cinema com a activitat poètica i document social, a més de somni fugisser digne de ser coleccionat.

Des de la seva entrada en el vocabulari fílmic als anys vint de la mà de Ricciotto Canudo i de Louis Delluc, la cinefília s'ha convertit en un veritable lloc de pas per als estudiosos del cinema. Des de posicions diverses es busca un apropament efusiu i passional a un art en estat de crisi permanent, un fetitxisme coleccionista (de fotos, citacions, llibres o cassets vídeo, tant és) per a una particular regressió adolescent. Certament, la passió cinèfila conté alguns matisos. Es podria parlar d'una cinefília "adulta" alletada per la "política dels autors" dels anys seixanta a través de revistes especialitzades com *Cahiers du Cinema*, *Positif*, *Cinema Nuovo* o *Screen* i avui refugiada fatalment a les sessions úniques -barreja de ritu inaugural i de vibració fantasmàtica- de la Filmoteca i la televisió; i de la cinefília "adolescent" contemporània educada en el culte al pòster i al nou fetitxisme de les estrelles recolzades en revistes de gran tirada (tipus *Fotogramas* o *Première*) i en els refinats objectes pirotècnics del cinema actual. Però per sobre de les diferències de "qualitat" (l'autor demiürg i la vedet fornida destil·len unes efusions líriques semblants), ambdues condicions cinefíliques impliquen un procés de reconeixement capritxós i una percepció confusa i fugissera del mateix cinema. Un apropament amorós acostat a l'ensonyament funerari d'aquests col·legials d'*Amarcord* de Fellini que a l'estació boirosa comencen un barroer ball que evoca el consum privat dels ídols en technicolor per destenyir la prosaica realitat del feixisme. Com si en la memòria del cinema i en la debilitat de l'objecte íntim col·leccionat, que, fora d'això, a penes coneix cap resurrecció, es volgués compensar el caràcter inefable del seu eclipsi.

La història és l'altre cos més o menys compacte amb el qual es pretén reduir la funció social i pedagògica del cinema. I entenem per història no una anàlisi de les mentalitats i de les pràctiques discursives (segons les pautes del model epistèmic de Foucault) que han jalonat un segle de cinema, sinó la vulgata d'una summa, d'una successió cronològica d'autors, de títols i de films, regits pel problema del gust, sense altres paràmetres explicatius que allò que procedeix de la universalitat d'un discurs acceptat. Com si el temps del cinema fos un temps organitzat i lineal (i, evidentment, sempre passat), regit per una desfilada "natural" d'autors i de pel·lícules, grollerament evolucionista en les tècniques i en les formes. La ingent feina d'historiadors com Georges Sadoul, Jean Mitry o Sigfried Krecauer (no pas la dels seus epígons, espanyols inclosos, que treballen sempre amb material de segona mà) no exclou una crítica a aquests enfocaments autàrquics i classificadors del cinema que fonamenten una concepció essencialment litúrgica de la història, auxiliar d'un culte funerari al qual sembla que estan abocats bona part dels textos sobre el cinema.

3. A partir dels anys seixanta s'obre un tercer moviment per als textos sobre el cinema.

Coincidint amb la seva acceptació com a fet cultural, s'imposa progressivament un apropament teòric dels al fet fílmic avalat per la internacionalització dels estudis i per la interdisciplinarietat dels plantejaments (2). No és que abans no hi hagués una particular sensibilitat analítica (3), però el camp teòric era encara un territori corretjós on costava distingir el gest subjectiu. Un cop més, serà Christian Metz (1973; 28) qui assenyalarà aquesta indeterminació en el terreny de la teoria: "Lo que se ha llamado más frecuentemente un teórico del cine es una especie de hombre orquesta idealmente obligado a poseer un saber enciclopédico y una formación metodológica casi universal: se da por hecho que conoce los principales films rodados en el mundo entero desde 1895, así como lo esencial de sus filiaciones (y, por tanto, que es un historiador); tiene igualmente la obligación de poseer un mínimo de luces acerca de las circunstancias económicas de su producto (hele ahora economista); también se esfuerza por concretar en qué y de qué forma un film es una obra de arte (se preocupa, pues, de estética), sin quedar dispensado de considerarlo como un tipo de discurso (esta vez es semiólogo); con bastante frecuencia, se siente obligado, por añadidura, a realizar numerosos comentarios acerca de los hechos psicológicos, psicoanalíticos, sociales, políticos, ideológicos a los que aluden los films en particular y de los que extraen su contenido propio: y ahora se requiere nada menos que una sabiduría antropológica total".

Com se sap, serà el mateix Christian Metz qui, a partir de la dècada dels seixanta, es dedicarà a un (no sempre) raonat repartiment de tasques emparant-se en una sèrie de disciplines --la lingüística, la semiologia o la psicoanàlisi-- en un principi totalment alienes al cinema com a institució, les quals a partir d'aleshores pugnaran per trobar-hi un problemàtic lloc. Per damunt del traçat discontinu de les seves apostes teòriques, així com de no poques piruetes narcisistes, s'ha de reconèixer en l'obra de Christian Metz una porta germinal per a les modernes investigacions sobre el llenguatge del cinema i l'anàlisi dels films. D'ell partirà un dels principis heurístics, juntament amb els textos programàtics de Barthes, de Benveniste i de Genette (4), com és la noció de text i la problemàtica de l'enunciació, que, a més de desplaçar el cinema cap a la seva condició de fet fílmic, contribueixen a definir l'objecte-film no en funció de la combinatòria dels seus continguts, sinó com un procés significant obert que cal analitzar per comprendre el seu veritable sentit.

No entra en la jurisdicció d'aquest article una compilació o una refutació de totes les propostes discursives dels últims dècennis. Tracto simplement d'assenyalar l'evolució dels estudis sobre el cinema i les seves funcions socials; i també com es dona un desplaçament professional, un cop esgotada la pobra reserva impressionista del crític i/o cinèfil (indirectament implicats en la mateixa indústria en les seves funcions mediàtiques) i de l'historicisme del sociòleg *freelance*. El moviment de recerca cristal·litzat al voltant de la idea de text comporta una obertura cap a una comunitat essencialment universitària que s'aboca a l'especulació interdisciplinària a la recerca d'un índex de científicitat per a un art que presumeix d'evanescent i que tendeix a refugiar-se en els fons obscurs de la memòria.

4. El reconeixement institucional del cinema i el seu lloc en els programes pedagògics són, doncs, recents. En realitat, es produeixen cap als anys setanta, just quan el cinema

com a institució i com a valor cultural ha començat a relativitzar-se, després de la compulsiva, i avui pràcticament oblidada, irrupció del cinema modern europeu durant el decenni anterior i la puixant catequesi audiovisual. Es tracta, doncs, d'una integració del cinema en la universitat paral·lela al seu estat moribund, com si l'escola es convertís en un bàlsam davant la inanició, en el lloc patrimonial per celebrar l'"humus" nostàlgic d'una pèrdua.

Cal dir, no obstant això, que el cinema no entra a les aules, ni a les de l'ensenyament secundari ni a les de les llicenciatures universitàries, per la porta gran, sinó que hi ha d'entrar dissimuladament per la finestra. En un principi, ho fa integrat en l'encara eteri continent de les ciències de la informació i la comunicació, allà on es pretén casar amb sospitosa harmonia el periodisme, la imatge i la publicitat. A continuació, el cinema apareix dissolt en l'àmbit de l'audiovisual (amb la seva normativa retòrica corresponent), convertit en estatge de la televisió, del vídeo i de les noves tecnologies, i dissolt en un anònim i descarnat trencaclosques visual. Finalment, se li permet passar comptes de la seva existència amb la condició d'emparar-se en la sociologia i en l'arqueologia historicista, com si es tractés d'un magatzem de magnificències derruïdes.

D'aquesta manera, després d'un segle de funcionament, encara és difícil que el cinema tingui cabuda en àmbits intertextuals universitaris i el seu estatut artístic continua sent precari per als historiadors de l'art i per l'*homo aestheticus* en general, per més que al seu si hagi germinat una nòmina incommensurable d'obres artístiques i això hagi obligat a reconsiderar el paper mateix de l'art, les seves funcions i la seva recepció (5).

Aquesta dificultat de considerar el cinema com una realitat dinàmica troba en el nostre cas un ple brou de cultiu. No solament la producció textual (llibres i revistes especialitzades) camina ranquejant i sota amenaces de desaparició ràpida, sinó que el cinema rarament escapa del seu paper d'espectacle lúdic i auxiliador de la mediatització cultural en el moviment pedagògic. En bona mesura, continuem vivint d'una història dissecada segons els paràmetres d'una normativa gramatical escolar, si no en l'essencialisme de la fitxa filmogràfica, hereva de la fragilitat cineclubista sobre formes i continguts. L'autarquia disciplinària de la universitat espanyola, en què l'empirisme continua sent la nota dominant, converteix en problemàtica tota intervenció teòrica sobre el fet fílmic, més enllà de les cabrioles intel·lectuals i especulatives d'alguns ensenyants.

5. A pesar d'aquest menyspreu doctrinari, la confluència de la institució universitària i el mercat editorial atorga al cinema una certa legitimitat cultural en el camp internacional. Això es degut, en bona part, a l'aparició en el tauler dels estudis sobre cinema de dos territoris singulars interessats a configurar un gest propi: l'anàlisi fílmica i la nova historiografia: dos exercicis pedagògics diferents la primera singularitat dels quals consisteix el desbrossament del seu objecte. Nascuts amb el cinema modern, amb tot el que comporta de violència contra la institució imaginària, ambdós estudis es concentren majoritàriament en el cinema clàssic, justament aquell que durant anys va aparèixer anatemitzat com un univers irreal i il·lusionista. Encara que pugui semblar paradoxal, els grans treballs de raonament i de retòrica no incideixen majoritàriament

sobre aquest edifici de sentit que el cinema modern introdueix en la nostra consciència d'espectadors, sinó sobre el cinema clàssic, sobre aquella poderosa màquina narrativa, avui desgraciadament periclitada, on era possible trobar fissures textuais i contradiccions, films desproporcionats l'escriptura dels quals era l'empremta de múltiples universos, gèneres travessats per connexions prohibides i dotats d'una singular ressonància simbòlica.

La implicació de l'anàlisi fílmica amb l'ensenyament s'imposa en funció de dues coordenades. La primera és de naturalesa social i podria formular-se mitjançant una suposada paradoxa: a mesura que el cinema es converteix en un espectacle mestís dissolt en la pirotècnia audiovisual, accedeix al rang de luxe indispensable per a la població estudiantil. A la pèrdua de capacitat del cinema per produir un imaginari es juxtaposa una forta implicació imaginària dels estudiants amb l'objecte-cinema, sota formes diverses però totes de marcat reclam social: de la passió cinèfila al desig de ficció per damunt de la informació, sense oblidar les demandes professionals i l'escala dels prestigis.

La segona coordenada per la qual el cinema accedeix a rang universitari és de naturalesa tècnica. Gràcies al suport magnètic, el film es converteix en un objecte disponible i manipulable, i la història del cinema pot ser rebobinada sense necessitat d'assistir al flux continuat d'una projecció fílmica (d'altra banda, impossible gràcies als obtusos sortilegis de la distribució comercial). La còpia en vídeo i el projector no sols possibiliten una visió múltiple (encara que en la majoria dels casos sigui en un estat infame i en unes condicions de projecció increïbles), sinó que també potencien l'esquarterament i l'escrutini del detall, condicions necessàries perquè l'analista singularitzi el seu treball com un procés textual obert i heterogeni (6).

"Analizar un film -señalan Jacques Aumont y Michel Marie (1990; 19)- es algo que todo espectador, por poco crítico que sea, por muy distante que se sienta del objeto, puede practicar en cualquier momento determinante de su visión. La mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen, en esa situación. Definido de este modo, mínimo por lo exacto, en el que la atención nos conduce al detalle, el análisis es una actitud común al crítico, al cineasta y a todo espectador un poco consciente".

Des de la seva posició universitària, l'analista vol distanciar-se tant del sentit comú que acompanya el judici de l'espectador mitjà com del fatalisme predicatiu del comentari crític, per comprendre certs aspectes del funcionament significant del film dissimulats darrere de la seva aparent linealitat. La idea subjacent de l'anàlisi fílmica és que un text mai no pot expressar la totalitat del seu sentit, i és la interpretació la que té el deure de revelar la part silenciada. Com assenyala Umberto Eco a propòsit dels textos narratius (encara que la idea es pot aplicar fàcilment al terreny fílmic), "el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se

los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él... En segundo lugar, porque a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien le ayude a funcionar" (7). Interrogar-se sobre aquestes absències o espais en blanc, omplir els buits que tradueixen l'"inconscient" del film, actualitzar un text clàssic al qual es reconeix un valor simbòlic, semblen una tasca comuna del desig de l'analista i de la demanda dels estudiants. En l'últim extrem institueixen una "conversa" entre l'ensenyant i l'alumne que, simbòlicament, enllaça tot el protocol de l'ensenyament com una posada en escena o un model de creació ficcional.

Cal dir, no obstant això, que aquest procés d'esquarterament de la pel·lícula no està lliure d'excessos. No és solament la petulància que acostuma a acompanyar l'analista en la pràctica de la creació com a autogènesi, dissecant el film com si estigués en una taula de muntatge i engreixant un text al seu gust, com si es tractés d'un palimpsest interminable. També és discutible la cadena de referències que l'analista invoca amb l'autoritat de la parla. Massa sovint, els préstecs de la seva "elocutio" narrativa es converteixen en "una serie de modelos heurísticos multiuso que perforan las películas" (8) per desembocar en exercicis virtuosos però opacs, que més aviat semblen enrevessades teranyines. Sense oblidar l'ús i l'abús que es fa de les suposades intencions de l'autor fins al punt de convertir determinats films clàssics en símptomes de personalitats esquizofrèniques (herència d'una transversal apropiació de la psicoanàlisi d'obediència lacaniana), si no en autèntics protocols psiquiàtrics. Per sort, cada vegada són més nombrosos els teòrics que criden l'atenció sobre l'esquema restringit de les anàlisis (semiològica, narratològica, psicoanalítica) en funció de les quals tota comunicació es redueix a un fenomen purament textual (9). La recerca del sentit, veritable actiu de l'anàlisi textual, planteja en última instància la concreció de l'ús que l'espectador fa de l'objecte-film, però amb la condició que aquest no es consideri com una simple màquina receptora de codis ni el film com un objecte de luxe el dispositiu enunciatiu del qual sols es revela a qui, amb les eines adequades de l'anàlisi, sàpiga descobrir-lo. Paral·lelament a la seva condició de text, el film és un objecte productor d'emocions, i la teoria, alliberada de la seva orientació pontifícia, no pot ignorar qüestions centrals com el plaer i el desplaer com a càrregues emotives sobre les quals uns individus concrets viuen, senten i pensen com a espectadors.

6. Justament, la nova historiografia del fet fílmic pal·lia tant la construcció ontològica de la teoria, tan poc atenta al fet receptiu, com les notòries insuficiències de la història tradicional i generalista. Emparada en el marc universitari, aquesta nova historiografia, de naturalesa fonamentalment anglosaxona (10), planteja una anatomia del fet fílmic com a pràctica social, econòmica i simbòlica. Desplegada cap als orígens no com un simple i naïf rebobinatge històric de l'espectacle cinematogràfic, sinó com una relectura de certes parcel·les del cinema, va obrint nous marcs de referència (industrials, estilístics, simbòlics) per a l'estudi del fet fílmic. Proposa una història de les formes i de les mentalitats en què els processos econòmics apareixen perfectament imbricats amb els processos culturals. Es nodreix de panorames retrospectius molt amplis, on no es

descarta la interpretació de les pel·lícules, però subordinada a un rigorós examen de temes, de factors de producció, de normes estilístiques i de condicions institucionals per a la subjectivitat històrica d'aquests textos. Entendre l'economia del film com un discurs social permet considerar l'espectador de cinema com un veritable usuari amb capacitat de mobilitzar-se entre l'afecció i la intel·lecció.

A la fi, una història de les mentalitats que el cinema ha posat en joc al llarg d'un segle d'existència. No un exercici nostàlgic de la història del cinema, sinó l'estudi del fluid interior, d'un gran metarelat moral les ombres del qual s'allarguen fins avui, i l'absència del qual determina un estat d'orfandat (assumit o inconscient) per a l'espectador actual adotzenat davant de tantes imatges domèstiques i, a la fi, una prova irrefutable de la destrucció del simbòlic que s'està produint en el, cada cop més mediatitzat, camp de la cultura.

NOTES

1 Rarament es té en compte la singular contemporaneïtat entre el naixement del cinema (1895) i l'aparició de *La interpretació dels somnis* (1900) de Freud. Així mateix, quan el cinema pugnava per establir una articulació del seu llenguatge, ja es coneixia una classificació general de les imatges i els signes a càrrec del lògic nord-americà Charles S. Peirce. Quant a la filosofia, cal remarcar que, si exceptuem tangencials aportacions de l'epistemologia, no es produeix l'himeneu amb el cinema fins als anys vuitanta de la mà de Gilles Deleuze. Tota una cadena de confluències que el cinema ignora o desaprofita.

2 Vegeu Francesco Casetti. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 1994 (Signo e Imagen). Encara que el volum és un *compte rendu* de les diverses reflexions sobre el cinema en els últims cinquanta anys, per a aquesta configuració general dels estudis sobre el cinema resulten útils la introducció i el primer capítol sobre els paradigmes de les teories cinematogràfiques de postguerra.

3 El recompte teòric no pot ignorar com a fonamentals per definir el cinema en ell mateix les aportacions teòriques d'Eisenstein i l'avantguarda soviètica, la tradició formalista de Rudolf Arnheim i de Bela Balasz iniciada als anys trenta, les primeres temptatives de semiotització del cinema a càrrec de Jan Mukarovsky i els integrants del Cercle de Praga i l'escola filmològica dels anys cinquanta.

4 A mode de simple glossari, consignem les aportacions de Metz (sobretot pel que fa a la noció de codi), els treballs de Roland Barthes sobre la textualitat proposats a partir de 1970 al seu llibre *S/Z*, l'oposició entre història i narració que nodreix el plantejament lingüístic d'Emile Benveniste i els suggeriments de Gérard Genette sobre els problemes d'informació, focalització i veu narrativa dels textos. Òbviament, les aportacions teòriques per a la semanàisi i els estudis lingüístics i narratològics són variats. Aquí sols se n'apunten, conscients del seu reduccionisme groller, algunes de les primeres línies internes.

5 Un *compte rendu* de l'art de les representacions en les formacions culturals (encara inexistent) ens portaria a preguntar-nos a partir de quins pressupòsits estètics és més "artística" una obra pictòrica del Renaixement o *La consagración de la primavera* de Stravinsky que *Ciudadà Kane* d'Orson Welles, o a valorar la importància de Rossellini a la mateixa altura que la de Matisse (com ja va apuntar el crític i cineasta francès Jacques Rivette en un esplèndid article sobre *Viaggio a Italia* de 1953), per posar solament exemples canònics.

6 Sobre aquestes consideracions, vegeu Raymond BELLOUR. *Analyse du film*. París: Albatros, 1980.(Ca Cinema). Al marge de qualsevol altre judici crític, és obligatori considerar aquest llibre com una de les aportacions més elegants i sistemàtiques de l'anàlisi textual. L'ampli i rigurós treball de Bellour sobre diferents films de Hitchcock resulta encara avui difícilment superable.

7 Umberto ECO: *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1981. Pàg. 76. Sobre aquesta cooperació interpretativa en el text s'han fonamentat bona part de les aportacions de la narratologia europea.

8 David BORDWELL: *El significado del filme: Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós, 1995.

9 És el cas de les aportacions, d'altra banda interessants dels italians Gianfranco Bettetini (*La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1986) i Francesco Casetti (*El film y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1989) sobre les estratègies enunciatives del film i la consideració de l'espectador com a parella textual.

10 Resulta exemplar, en aquest sentit, el llibre de David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. Nova York: Columbia University Press, 1985. Juntament amb el grup de Bordwell és necessari consignar les grans aportacions historiogràfiques de Tom Gunning, Charles Musser, Douglas Gomery, Dana Polan o Richard Koszarski, així com les anàlisis d'investigadors europeus com Noël Burch, André Gaudreault o Marc Vernet. Un resum útil de la nova historiografia cinematogràfica pot trobar-se a Michel Lagny. *De l'histoire du cinéma*. París: Colin, 1992.

BIBLIOGRAFIA

R.C. Allen/Douglas Gomery (1995). Teoría y práctica de la historia del cine. Ed. Paidós. Barcelona.

Aumont, Jacques (1989). Estética del cine, (varis autors). Ed. Paidós. Barcelona; (1990). Análisis del film. (escrit amb Michel Marie). Ed. Paidós. Barcelona.

Bellour, Raymond (1980). Analyse du film. Ed. Albatros. Col. Ca Cinema. Paris.

Bordwell, David (1985). Narration in the Fiction Film. University of Wisconsin Press; (1985). The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960. (escrit amb Janet Staiger and Kristin Thompson). New York. Columbia University Press; (1995). El significado del film: Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica. Ed. Paidós. Barcelona.

Caseti, Francesco (1989) El film y su espectador. Ed. Cátedra. Madrid.

Eco, Umberto (1981) Lector in Fabula. Ed. Lumen. Barcelona.

Lagny, Michel (1992). De l'histoire du cinéma. Ed. Colin. Paris.

Metz, Christian (1973). Lenguaje y cine. Ed. Planeta. Barcelona; (1979). Psicoanálisis y cine. Gustavo Gili ed. Barcelona.

